

生氣論と機械論の対立を超えて

マシュー・バーニー『拘束のドローイングNo.9』 に見る非定形な造形と力

野々村文宏 所員／表現学部准教授

マシュー・バーニー (Matthew Burney) の『拘束のドローイングNo.9』(Drawing Restraint No.9) は、2005年7月2日から8月25日まで金沢21世紀美術館で開かれたバーニーの個展であり、また、その展覧会に合わせて作られた映画または映像作品である。マシュー・バーニーは独自の制作展示手法を持っている。そのため、この展覧会は美術作品としての彼の映画を上映する形式のほかに、展示空間にインスタレーション、写真、ドローイングなどが並べられている。

さて、『拘束のドローイングNo.9』には、全体を貫くふたつの大きな要素がある。それは「茶道」と「捕鯨」である。展覧会の準備にあたって日本を訪れた作家が、このふたつの日本文化に触発されたからだ。そのうち、この小論では捕鯨とその表象について取り扱いたい。

映画は、長崎のドックに停泊している調査捕鯨船「日新丸」から始まる。この「日新丸」は実に数奇な運命を辿っている船である。⁽¹⁾

(1) 調査捕鯨船「日新丸」(共同船舶株式会社所有)の数奇な運命は、小島敏男『調査捕鯨船日新丸よみがえる——火災から生還、南極海へ』成山堂書店、2003年、に記述されている。

「日新丸」は、1988年11月20日(日本時間11月19日深夜)、乗組員111名を乗せて第12次南氷洋ミンククジラ捕獲調査に向かうため珊瑚海を航行中、火災に見舞われる。セカンド・デッキの製油工場区画から発生した火災はなかなか鎮火せず、一時は全員避難・船体放棄を考えなければならないほどだったが、9日間かけてやっと鎮火させる。しかし自力航行が不可能になり、船内の工場主要機能にも致命的被害が与えられる。そのためニューカレドニアのヌーメアで仮修理を行い、12月20日に日本に帰港した。もともと「日新丸」は一隻の船の呼称ではなく、日本の捕鯨母船に代々つけられた呼称である。過去に「日新丸」の名を抱いた捕鯨母船は7隻ある。戦前に建造された「日新丸」は、戦時中、日本海軍に徴用され軍用タンカーとなりすべて撃沈された。現在の「日新丸」(3世)は1987年に超大型トロール漁船「筑前丸」として誕生した船舶を、その後改造して捕鯨母船としたものである。

日本の南氷洋調査捕鯨は、国際環境保護団体グリーンピースにより何回も抗議=妨害活動を受けている。ちょうどその火災から6日たった11月25日、「日新丸」にグリーンピースのアーキティック・サンライズ号が接近、救助を申し出るが拒絶される出来事が起こった。その後、仮修理のためにヌーメア港に入った「日新丸」と同船団の「第一京丸」に、グリーンピースの活動家が乗り込み出港阻止の抗議=妨害活動を行っている。グリーンピースによる日本の調査捕鯨船への抗議=妨害活動は現在も続いているほか、1977年にグリーンピースから分派した環境保護団体シーシェパードによる違法行為も辞さない激しい抗議=妨害活動も依然として続いている。

全体で135分のフィルムは、大まかに分けてふたつの話が絡みあっている。ひとつは、船上にあげられた、ワセリンを原料とする「フィールド」と呼ばれる造形物——彫刻、の拘束を解く作業の流れを追った物語であり、もうひとつは、男と女が捕鯨船のなかで出会い、液状のワセリンがじょじょに満ちていく茶室のなかで二頭の鯨に姿を変えていく話である。この男女には、作家本人とその妻である歌手ビョークが扮している。つまり、現実の夫婦関係が映画のなかに持ち込まれている。ただし、この映画にハリウッド劇映画と同じレベルの「わかりやすさ」は無い。かといって全編が抽象映像でできているわけでもなく、観客は恣意のうちにそのストーリーを理解する。それは、この映画がほとんどの部分に音楽はあっても台詞がない構造に起因している。唯一、台詞らしき台詞が入るのは、茶道の裏千家教授大島宗翠扮する茶室の亭主によって、捕鯨母船「日新丸」の歴史が生きものの歴史のように語られる部分だけである。

マシュー・バーニーは、1967年カリフォルニア州サンフランシスコ生まれの現代美術家である。そして、現代美術家としての彼の経歴はかなり変わり種である。まず、バーニーはイエール大学の医学部を卒業している。これは現代美術家の経歴としては珍しい。さらに、バーニーは同大学で美術と体育を学び、学生時代はアメリカン・フットボールの選手であり、またファッション・モデルでもあった。

そのような経歴を経たバーニーの作風もまた変わっている。バーニーは過去に、『拘束のドロイング』シリーズ（以下、『DR』シリーズと表記）で、トランポリンやゴムチューブを用いて、近代空間とそれを支える言説に身体を使った抵抗を試みている。その、白い展示空間のなかで、パフォーマーたる作家の身体能力、端的に言えば筋力は、パフォーマンスを繰り返すうちに増強され、運動の軌跡はより大きく高くなり、それまでの空間と人体の対応関係を更新していくのである。

スポーツ生理学の基本だが、人間の生体の筋肉には「超回復」(over compensation、または super compensation) と呼ばれる現象がある。筋肉に通常受け入れられないような負荷（過負荷）をかけると、筋組織の一部が破壊される。生体は痛めた筋組織を修復しようとするが、そのとき興味深い現象が現れる。およそ36時間から72時間の休息のあいだに筋組織は元の水準まで回復するが、そのときさらに組織は自分かけられた過負荷を覚えているかのように、元の水準を超えて回復しようとするのだ。これを「超回復」状態といい。その後ある一定時間が過ぎるとまた元の水準まで戻る。ところが、「超回復」状態にあるときにさらにもう一回過負荷をかけてやることを繰り返すと、元の水準よりも筋量・筋力が増していくのだ。つまり、ふだんあまり運動をしていない人間が激しい運動をすると、翌日か翌々日に「筋肉痛」を起こす。これこそが新しい細胞が筋組織のなかに作られている「超回復」状態で、このタイミングでもう一度過負荷をかけてやれば、以前よりも筋量・筋力が増強されるのである。いうまでもなく、ウエイトトレーニングをはじめさまざまな筋力トレーニング法は、この「超回復」期間と「休息」

期間とを組み合わせて作られている。

さて、近代空間、すなわち格子状で、ものの占める位置が三次元座標で特定でき、ふたつの物のあいだの距離が計算できる、近代空間の定義の試みはドイツの美術学校バウハウスで舞台美術家・彫刻家オスカー・シュレンマー⁽²⁾や建築家ミース・ファン・デル・ローエたちによって行われたあと、ナチス・ドイツによるユダヤ人およびリベラルな芸術家の迫害により、アメリカに亡命した芸術家・建築家たちによって、アメリカで一応の完成をみる。⁽³⁾

そのような近代空間を支える言説に対して、バーニーのパフォーマンスは、自身のバックグラウンドから医学や運動生理学の知識を動員して一定の異議申し立てをしているかのようにみえる。

しかし、近代空間の言説が参照する機械的身体モデル～バウハウスのオスカー・シュレンマーが引用するような～、と、生气的身体モデルとは、もともと明確に分かれているものではなかった。

19世紀に戻ろう。「エネルギー保存の法則」をユリウス・マイヤーが打ち立てるのに力を貸したヘルマン・フォン・ヘルムホルツ(1821-1894)は、その業績から、一般に広く物理学者として認識されている。しかしヘルムホルツは、もともと医学校に進学し無脊椎動物の神経繊維と神経細胞に関する研究で学位をとった生理学者だった。そのような経歴から、「エネルギー保存の法則」についても彼は生命の領域にまで適用させてみたいという射程を置いていた⁽⁴⁾。未分化で自己発生的で合目的な生氣論と、いっぽうの機械論の弁証法的合一は、現在でも無理筋の要請ではあるだろう。しかし、ヘルムホルツの教えからは電磁気学の祖ハインリヒ・ヘルツをいっぽうの極として、もういっぽうウィーン大学生理学教室でジークムント・フロイトが最初に師事したエルンスト・ブリュッケのような生理学者たちが誕生した。ウィーン大学に入学したフロイトはブリュッケ研究室の助手となり、ウナギやザリガニの神経の研究をする。このようにフロイトの出発点は神経生理学である。そして、このブリュッケ研究室で後に『ヒステリー研究』を共同執筆する年長者ヨーゼフ・ブロイアーと出会っている⁽⁵⁾。

また、フロイトは、ヘルムホルツと同時代人で、臨床心理学や実験心理学の世界で「感覚の大きさは刺激量の対数に比例する」という有名な「フェヒナーの法則」を1860年に打ち立てた精神物理学者グスタフ・フェヒナー(1801-1887)にも

(2) シュレンマーが人体との関係において空間をどう考えていたかは、オスカー・シュレンマー『バウハウスの舞台』利光効訳、中央公論美術出版、1991年、を参照のこと。

(3) ミースがモダニズムをアメリカに持ち込んだ経緯については、フランツ・シュルツ『評伝ミース・ファン・デル・ローエ』澤村明訳、鹿島出版会、2006年、に詳しい。

(4) ヘルムホルツの業績については川村清『電磁気学』(岩波書店、1994年)などさまざまな教科書で触れられている。

(5) ジークムント・フロイト、ヨーゼフ・ブロイアー『ヒステリー研究』〈上〉、〈下〉。金関猛訳。ちくま学芸文庫、2004年。原著初版1895年。

影響を受けた⁽⁶⁾。つまり、フロイト思想の土台には、ブリュッケ、ブリュッケを通じて間接的にヘルムホルツ、そしてフェヒナーがあるのである。

そして、ジョルジュ・バタイユの思想はニーチェとフロイト、マルクスに多くの影響を受けている。バタイユの「蕩尽」は、人間の生産能力は消費に対していつも過剰にある。つまり、人間の内なる力 (force) は、西欧近代主義を支えてきた合理主義的な権力 (puissance) を凌駕するところに注目を置いて作られた概念である。人間の内部の力 (force) は自然界にある力 (force) とほんらい同質のものであり、ふだんは枯渇しがちな人間の内なる力が「内的体験」を通じて自然の力を借り出してくる、なぜなら人間もまた自然の一部であり人間の内部も自然にほかならないのだから、と考えたのである⁽⁷⁾。そして、バタイユが援用するニーチェの「権力への意志」⁽⁸⁾にしてからが、前出のマイヤーなどの、物理学の生物学や生理学への応用仮説だったのだ。

ここでバーニーに戻ろう。日新丸のうえにあげられた「フィールド」と呼ばれる造形物——彫刻には、この作品『拘束のドロイングNo.9』の紋章が浮き彫りにされている。ここで「フィールド」の材料がワセリンであることに注目しよう。

ワセリン (Vaseline) は強い粘着力のある油で、皮膚に塗り付けて乾燥を防ぐ保湿剤や機械などの潤滑剤、各種軟膏や化粧品基材としても使われている。アナル・セックスの潤滑剤としても使われるので、ハードなアナル・セックス、また転じてゲイ文化の隠喩として用いられることもある。しかし、その正体は石油から作られる鉱油で、19世紀の石油産業の発達とともに開発・生産されてきた経緯がある。したがってペトロラタム (Petrolatum) という別名もあるほどである。そこから考えて、バーニーの作品では、捕鯨船「日新丸」を鯨の身体、ワセリンを鯨油の、それぞれ隠喩としてとらえることができるのである。

そして、『拘束のドロイングNo.9』のもうひとつの物語は、鯨を巡る物語である。

山下渉登『捕鯨 I』(法政大学出版局、2004年)によれば、折口信夫は長崎県壱岐地方の鯨組の聞き取り調査を記している⁽⁹⁾。

日本では、クジラは「恵美須」信仰の対象とされている。日本捕鯨発祥の地とされる和歌山県太地町には漁の守り神である事代主命(恵比寿さま)を奉る恵比寿神社があり、その入り口にはマッコウクジラの骨でつくられた「鯨骨鳥居」が

(6) 刺激と感覚に関する「フェヒナーの法則」は今日、「ヴェーバー・フェヒナーの法則」として、臨床心理学や認知心理学など行動科学の基礎概念となっている。

(7) ジョルジュ・バタイユ『内的体験—無神学大全』出口裕弘訳、平凡社ライブラリー、1998年。原著初版1943年。

(8) フリードリッヒ・ニーチェ『権力への意志』〈上〉、〈下〉。原祐訳。ちくま学芸文庫、1993年。原著初版1901年。

(9) 折口信夫『壱岐の水』、『折口信夫全集』第15巻所収、中公文庫、1976年。

構えられている。

エビス様には二種類ある。ひとつは、普通のエビス様。もうひとつに漁エビス。漁エビスとは漁の結果得たエビスのことで、鯨の胎児である。鯨の胎児が出てくると、だれにも見せないようにして真新しいとまできると、箱に収めて、鯨納屋の脇に埋め、墓のようにして祀る。また、鯨の死骸や骨を「おえびつさん」として祀ると漁を守ってくれるという。

この恵美須信仰については、後述する渡邊洋之が留保をつけて触れている。

また、鯨油と日本文化のつながりは密接で、秋道智彌によれば、鯨油は縄文時代から灯油として用いられてきた。さらに江戸中期より、鯨油は稲作の害虫駆除剤として水田に散布されていた。虫たちを稲穂から払い落とすと、水面にできた鯨油のうすい皮膜に落ちて身動きができなくなり容易に駆除できたのだという。また、牛の肌には鯨油を塗ると吸血アブを寄せ付けなくなるので、家畜の軟膏としても使われていたという。秋道によれば、日本のように鯨油が農業にまで応用された例は世界的にみてほかにないという⁽¹⁰⁾。

このように鯨油と密接な関わりを持っていた日本文化だが、近代化にともなう石油産業の発達によって、鯨油が果たした産業的役割は鉱油であるワセリンにとってかわられていったのである。

いっぽうで、ワセリンは彫刻の材料としても興味深い物性を持っている。日本薬局方によれば、ワセリンは38℃から60℃の融点を持っている。人間の平均的な体温より少し高いぐらいで個体から液体へ溶け始めるのだ。皮膚に軟膏をつけるなどで、日常生活のなかで経験則としてワセリンの融点を知っているわれわれは、映画でワセリンが溶け出すときに、思わず「なまあたたかい感じ」を想起する。

このような素材を使うところに、私はバーニーにヨーゼフ・ボイスのパフォーマンスの影響を見る。ボイスは、脂肪やフェルトといった、ふつうは彫刻の材料になりそうにない素材を使ってインスタレーションを作ることが多かった。そのため彼の作品は、恒久性・永続性のないものになりがちだったが、彼はそれを一種の儀式めいたかたちのパフォーマンスとした。また、コレクションは指示書のかたちで残されているものも多かった。さらに彼は、作家がパフォーマンスすることを、社会を彫塑するという意味でコンセプチュアルに「社会彫刻」と言ったのである⁽¹¹⁾。

しかしながら、では、このマシュー・バーニーの作品はヨーゼフ・ボイス同様に「政治的」といえるのだろうか？

金沢21世紀美術館主任学芸員（当時）で同展を企画した長谷川祐子は、同展カタログで、バーニーはこの作品における捕鯨船や鯨のメタファーに政治的意図が

(10) 秋道智彌『クジラとヒトの民族誌』東京大学出版会、1994年。121ページ。

(11) ハイナー・シュタッヘルハウス『評伝ヨーゼフ・ボイス』山本和弘訳、美術出版社、1994年。

全くないことを強調している⁽¹²⁾。

しかし、仮に、作家が、日本の「異文化」に驚き、そして共感を受けて作ったものだとしても、それらをブリコラージュして、また別のものに置き換えたとして、まったくの何の政治性のバイアスもかかっていないものになるのだろうか。

渡邊洋之は著書『捕鯨問題の歴史社会学』のなかで、既出の秋道智彌、森田勝昭の仕事に触れてこう述べている⁽¹³⁾。以下は私が要約したものである。

秋道や森田の考察の結論は、ほぼ同様なものとなっている。それは、クジラと人間のかかわりの「多様性」を強調した上で、人類学的研究の成果を取り入れて、秋道においては「狩猟や漁撈にともなう緊張感、動物にたいする恐れと畏怖、超自然観など」、森田においては「自然を利用し共存しながら蓄積してきた経験や知識」を、これからのクジラと人間との新たなかかわりの中に生かそうとするものである。ゆえにこの両者は、欧米を中心としたクジラを擬人化させたかたちでの反捕鯨論だけでなく、捕鯨モラトリアム成立以降の日本において流布された鯨肉食を「日本人」独自の「伝統」とするような国家民族主義的な捕鯨擁護論をも否定している。そして両者は捕鯨を「文化」としてとらえることを主張する。しかし、ジェイムズ・クリフォードなどに見られる近年の民俗学・人類学における内省的な研究においては、ある「文化」は、特定の歴史的・社会的条件のもと、他の「文化」との関係において意識的に表象されるという点で政治的側面と不可避であることが批判の対象となっている。このことは捕鯨を文化史や民族誌として描く手法にもいえるのではないか（7～9ページ）。

私は、この渡邊の論旨が、民俗学者や人類学者にかぎらず、表象を扱う以上、現代美術作家にも当てはまると考える。

また、渡邊がクリフォードを出して述べるように、19世紀以降、「芸術」と人類学的「文化」は、ヨーロッパがその植民地的な拡張の過程で出会うことになった人々の創造したものを、収集し、区別し、保護する戦略として、相補的な関係を保っていたと考えられる（18ページ）以上は、マシュー・バーニーの作品が、とくにモダニズムの芸術史においてまったくの政治的中庸さを帯びているとは考えにくいのである。

したがって、私のこの小論におけるバーニー『拘束のドローイングNo.9』の読解は、この作家が資質として持っている生氣論と機械論の合一への試みに、日本の捕鯨を対象として選んだこと、また、ニーチェを引くバタイユにとっても生氣論はひとつの興味の対象であったこと、しかしながら、クリフォードを引く渡邊の論旨が、いみじくもヨーロッパが創出した概念としての「芸術」と人類学的な

(12) 長谷川祐子「再生される「拘束」と創造」、『拘束のドローイングNo.9』展覧会目録所収。アップリンク、2005年。

(13) 『捕鯨問題の歴史社会学』渡邊洋之、東信堂、2006年。

意味での「文化」（他文化）との比較そのものが、ポストモダンもふくめてモダニズムの美術史の「伝統」の上に成り立っていること、バーニーが普遍性をうたいながらも政治的であった近代空間の超克を目指しながらも、むしろ「政治的」に「中庸」であろうとすることが皮肉にもモダニズムの芸術史に絡めとられていることを指摘して終わることにする。

[ののむら ふみひろ]